ISSN 2654-2366

Archive

Archive Offprint

ARCHIVE

Open Access Scientific Journal

ISSN 2654-2366

Volume 18(1) – 2022 Offprint

Volume No: Archive Volume 18, Issue 1, 2022
Editor: K. Kalogeropoulos
Date: January 1, 2022

Παραπομπή ως: Μαδούρα, Γ. 2022. Αριστοφάνης και Μένανδρος: Κριτική προσέγγιση, Archive, 18(1), (Ιαν): 6-17. DOI: 10.5281/zenodo.5801616

Αριστοφάνης και Μένανδρος: Κριτική προσέγγιση

Λέξεις-κλειδιά: *Αριστοφάνης, Αρχαία Αττική Κωμωδία, Δύσκολος, Μένανδρος, Νέα Κωμωδία, Όρνιθες*

Μαδούρα Γιώτα, Πολιτισμικές Σπουδές, Ελληνικό Ανοικτό Πανεπιστήμιο

Abstract

The main characteristics of the dramatic art of Aristophanes –based on his work Ornithes (Birds)- and Menander –based on his work Dyskolos- are analyzed in this essay. With Ornithes, Aristophanes turns to Utopia, to the overthrow of the familiar reality, to the paradox, not only serving the comic art, but responding to the political impasse of Athens. The flight of the two Athenians (Peisthetairos, Evelpidis) indignant at the dichotomy of their fellow citizens becomes an occasion to raise other issues. Thus, the comedy becomes the richest form of dramatic art in inspirations and content. Two generations after Aristophanes and the Ancient Attic Comedy (end of the 4th century BCE) the New Comedy is formed with deep roots in Tragedy (Euripides) on the one hand and Ancient Comedy on the other. Its main representative is Menander, the last great dramatic poet of Antiquity.

Στο παρόν δοκίμιο αναλύονται κριτικά τα κύρια χαρακτηριστικά της δραματικής τέχνης του Αριστοφάνη με βάση το έργο του *Όρνιθες* και του Μένανδρου με βάση το έργο του *Δύσκολος*. Με τους Όρνιθες, ο Αριστοφάνης στρέφεται στην Ουτοπία, στην ανατροπή της γνωστής πραγματικότητας, στο παράδοξο, εξετάζοντας κριτικά το πολιτικό αδιέξοδο της πόλης των Αθηνών. Η πτήση των δύο αγανακτισμένων Αθηναίων (Πεισθέταιρος, Ευελπίδης) γίνεται αφορμή για να θιγούν άλλα ζητήματα. Έτσι, η κωμωδία καθίσταται το πλουσιότερο είδος σε έμπνευση και περιεχόμενο. Δύο γενιές μετά τον Αριστοφάνη και την Αρχαία Αττική κωμωδία (τέλη του 4ου ΠΚΕ αιώνα) η Νέα Κωμωδία σχηματίζεται με βαθιές ρίζες στην Τραγωδία (Ευριπίδης) από τη μία και στην Αρχαία Κωμωδία από την άλλη. Ο κύριος εκπρόσωπός της είναι ο Μένανδρος, ο τελευταίος μεγάλος δραματικός ποιητής της αρχαιότητας.

Όρνιθες

Με τους Όρνιθες, ο Αριστοφάνης, «*στρέφεται στην ουτοπία, στην ανατροπή της οικείας πραγματικότητας, στο παράδοξο, όχι μόνο υπηρετώντας την κωμική τέχνη, αλλά απαντώντας στο πολιτικό αδιέξοδο*»[1]. Η φυγή των δύο αγανακτισμένων από

[1] Ξιφαρά 2001, 127. Στα έργα της περιόδου 425– 421 ΠΚΕ *Αχαρνής, Ιππής, Νεφέλαι, Σφήκες, Ειρήνη*, που θεωρούνται «πολιτικά», κυριαρχούν «*οι προτροπές του προς τους Αθηναίους, για την επίλυση των προβλημάτων και κυρίως την επίτευξη της ειρήνης*». Ο Αριστοφάνης, αντλεί τα θέματά του από τα προβλήματα που απασχολούσαν τους Αθηναίους στη διάρκεια του Πελοποννησιακού πολέμου –την ειρήνη, τη δημοκρατία, τις νέες φιλοσοφικές ιδέες, αλλά και την κοινωνική, ηθική και οικονομική κρίση της αθηναϊκής κοινωνίας. Σε αυτά τα πλαίσια η κωμωδία του θεωρήθηκε πολιτική ως σταθερά εμπλεκόμενη με την πολυμορφική ζωή της πόλης, με την καθημερινή

τη δικομανία των συμπολιτών τους γερόντων Αθηναίων (Πεισθέταιρος, Ευελπίδης), προς αναζήτηση τόπου απράγμονα[2], γίνεται αφορμή για να θιγούν και άλλα θέματα. Έτσι, η κωμωδία «*…είναι και η πιο πλούσια σε εμπνεύσεις και περιεχόμενο ….είναι πολύτροπη και ορθοτομεί τα αριστοφανικά ενδιαφέροντα λίγο-πολύ όλα*»[3].

Το έργο, που έχει χαρακτηριστεί ως φαντασίωση φυγής, στηρίζεται σε πρότυπα μύθων: Κοσμογονία, Γιγαντομαχία, ανθρωποφαγία, τον μύθο του Τηρέως και του Χρυσού Αιώνα, ιδρυτικούς μύθους, θεϊκούς γάμους, διαδοχή του Δία. «Κεντρική παραμένει η παραμυθική πλοκή, η πορεία του ήρωα, που με τη συνεργασία των πουλιών καταφέρνει να εκθρονίσει το βασιλιά των θεών, να πάρει την όμορφη κόρη και το ανίκητο όπλο στα χέρια του»[4], διανθισμένη με πολλά λαϊκά στοιχεία: τα πουλιά που συνεργάζονται για να χτιστεί η φανταστική πολιτεία (Νεφελοκοκκυγία) και μιλούν με ανθρώπινη φωνή (Ελληνικά), παροιμίες και εκφραστικούς τρόπους, μαγικά βοτάνια κ.ά. Αλλά αν οι *Όρνιθες* είναι μια σπουδή στη φαντασίωση είναι, ταυτόχρονα, και «*η καλύτερη διάψευσή της*»[5], γιατί δείχνουν ότι οι πολίτες δεν μπορούν να ξεφύγουν από την πραγματικότητα, απλά, θα αντιμετωπίζουν τα προβλήματα σε διαφορετική βάση. Εδώ, η φανταστική πλοκή των Ορνίθων θα συναντηθεί δεξιοτεχνικά με την ουσία της πολιτικής κωμωδίας. Παρά τις αντικρουόμενες απόψεις για το αν είναι ή όχι πολιτικά ουδέτερο, θα συμφωνήσουμε με τον Bowie ότι το έργο «*είναι έντονα πολιτικό στην εξέταση που αυτό επιχειρεί της αθηναϊκής δημοκρατίας γενικά και των συγκεκριμένων πολιτικών συνθηκών της εποχής της δημιουργίας του*»[6].

Αν και ο Lesky υπογραμμίζει ότι «*σ' αυτό το έργο το ελεύθερο πέταγμα της φαντασίας έχει μεγαλύτερη σημασία από μιαν συγκεκριμένη πολιτική σκέψη*»[7], καθεστώτα, άρχοντες και αρχόμενοι, νόμοι και τιμωρίες, στρατιωτικές δυνάμεις

πραγματικότητα, με τα προβλήματα που οι Αθηναίοι συζητούσαν στην Αγορά, στα Δικαστήρια, στα Γυμναστήρια, στα συμπόσια. Βλ. επίσης Lesky, 1981, 583.

[2] «*Ο Πεισθέταιρος και ο Ευελπίδης έχουν εγκαταλείψει την Αθήνα γιατί επιθυμούσαν να ζήσουν ήσυχα, ελεύθεροι από τις συνεχείς δοσοληψίες με τα δικαστήρια, που, καθώς λένε, κόστιζαν στην Αθήνα πολλά σε αποζημιώσεις και πρόστιμα. Αυτό ήταν συνηθισμένο αστείο και οι Αθηναίοι, περίμεναν πάντοτε να το ακούσουν να λέγεται εις βάρος τους, άλλωστε όλη την κλασική εποχή οι Αθηναίοι έλεγαν ότι αναγνώριζαν ως αρετή την απραγμοσύνη, το να μην επεμβαίνει κανείς σε ξένες υποθέσεις και να μην ανακατεύεται με δικαστήρια –άσχετο αν συνήθως κατέληγαν στο αντίθετο*». Βλ. Dover 2000, 205-206.

[3] Κακριδής χ.χ., 301, «*Έτσι συναντάμε την έντονα αντιδικαστική νοοτροπία (Σφήκες, τη σάτιρα των «σωκρατικών» (Νεφέλες), την καυστική λογοτεχνική κριτική (Θεσμοφοριάζουσες, Βάτραχοι), τη σύγκρουση των γενεών, την πολιτική αλαζονεία των Αθηναίων, την αντιπολεμική στάση του ποιητή*».

[4] Κακριδής χ.χ., 302, «*Ο ίδιος ο ήρωας της κωμωδίας δεν είναι το άχρωμο βασιλόπουλο του παραμυθιού, αλλά ο εύστροφος σοφιστικός και δυναμικός 'πρεσβύτης', που καταφέρνει να πραγματοποιήσει τον παντοτινό πόθο των ανθρώπων, να αποκτήση φτερά και να κατακτήση τον κόσμο*».

[5] Bowie χ.χ., 157.

[6] Bowie χ.χ., 180.

[7] Lesky 1981, 610.

όλα ζωτικά κομμάτια της οργανωμένης πολιτειακής δομής είναι παρόντα στους Όρνιθες. Η αρχαία αττική κωμωδία αποβλέπει στην επικαιρότητα και ο χρόνος που διαδραματίζεται είναι το άμεσο παρόν. Αν συνυπολογίσουμε ότι ήταν θεμιτό να ασκεί αιχμηρότατη σατιρική πολιτική κριτική ήταν σύνηθες το υπάρχον πολίτευμα (δημοκρατία) και οι αξιωματούχοι του να γελοιοποιούνται[8]. Όμως, το γεγονός ότι το καθεστώς που εγκαθιδρύει ο Πεισθέταιρος είναι η τυραννία, αποτελεί σαφές μήνυμα/προειδοποίηση ότι οποιαδήποτε αλλαγή μπορεί να οδηγήσει σε πολιτειακό σύστημα πολύ χειρότερο και από την πιο «κακή» δημοκρατία. Έτσι, «*Η δημοκρατία εξετάζεται τόσο με κριτικό μάτι όσο και σε αντίθεση με κάποιο διαφορετικό κόσμο που δείχνει …[ότι] υπάρχουν και χειρότερα συστήματα*»[9]. Κλείνοντας δεν πρέπει να παραβλέψουμε δύο ακόμη σημαντικούς παράγοντες του έργου: το ότι δεν υπερασπίζεται τους φτωχούς έναντι των πλουσίων ή τους δούλους έναντι των ελευθέρων και τη σημαντικότατη λειτουργία του ως μέσο εκτόνωσης της δυσαρέσκειας των υπηκόων και τονωτικού της αυτοπεποίθησής τους. «*Για τους Αθηναίους και τους συμμάχους, λοιπόν, το έργο μπορεί να ερμηνευτεί ότι, αν πρόκειται να τους πατά κάποια σιδερένια φτέρνα, είναι προτιμότερη η γνωστή από την άγνωστη*»[10].

---

[8] «*Από την άποψη αυτή ο κωμικός ποιητής μπορούσε θεωρητικά να μοιράσει τα πυρά του σε τρεις στόχους: την πολιτειακή δομή του κράτους, την πολιτική όπως ασκείται, και τις μεμονωμένες πολιτικές αποφάσεις. Στην πραγματικότητα ο Αριστοφάνης αποφεύγει τελείως τον πρώτο στόχο, και όλες οι μαρτυρίες που έχουμε οδηγούν να πιστέψουμε ότι στο θέμα αυτό και οι άλλοι κωμικοί ποιητές του 5ου αιώνα υιοθετούσαν την ίδια στάση. Όταν στον Αριστοφάνη ο χορός ή κάποιο πρόσωπο μιλά νοσταλγικά για τον 'παλιό καιρό' ή για το 'πως ήταν κάποτε τα πράγματα', η αναφορά δεν γίνεται σε κάποιο πολίτευμα προγενέστερο από τη δημοκρατία αλλά σε μια περασμένη περίοδο ασφάλειας και ευημερίας και αντιπαραβάλλεται με τη σύγχρονη ταλαιπωρία και ανασφάλεια. Το χρονικό διάστημα Ανάμεσα στα σκέλη της αντιπαράθεσης μερικές φορές δεν είναι παρά λίγα χρόνια*». Βλ. Dover 2000, 58-59.

[9] Bowie χ.χ., 175. Άμεση συμβολική σχέση έχει και η αναγέννηση του ανθρωποφάγου Τηρέως στον Πεισθέταιρο που ψήνει και καταβροχθίζει τα ένοχα πουλιά, υποκινητές της εξέγερσης. «*Το φάγωμα εχθρών προκειμένου να διατηρηθεί η εξουσία δεν είναι ασυνήθιστο μοτίβο στους μύθους εξουσίας: ο Κρόνος καταβρόχθισε τα παιδιά που του παρουσίασε η Ρέα, και ο Δίας καταβρόχθισε τη Μήτι για να κρατήσει για λογαριασμό του τις εξουσίες της. Αλλά στους μύθους αυτούς …δεν υπάρχει πραγματική ανθρωποφαγία. Αντίθετα το ψήσιμο των επαναστατών από τον Πεισθέταιρο έχει περισσότερα κοινά στοιχεία με τέρατα και τυράννους, που εμφανίστηκαν ως ανθρωποφάγοι για να χαρακτηριστούν παρείσακτοι της φυσιολογικής κοινωνίας. Στην Πολιτεία του Πλάτωνα ο τύραννος εμφανίζεται «να μην απέχει από κανένα είδος τροφής»*. Βλ. Bowie χ.χ., 172-173.

[10] Η κωμωδία δεν διανοείται να αλλάξει την καθιερωμένη στο αθηναϊκό κοινωνικό σύστημα δουλεία. Ο Έποπας αν και μεταμορφώθηκε σε πουλί, εξακολουθεί να έχει δούλο. Έχει σημασία, επίσης, οι υποτελείς Έλληνες που παρακολουθούν τα Μεγάλα Διονύσια να λάβουν τα σωστά μηνύματα. «*Η πόλη της Αθήνας, οι άρχοντες και ο ιμπεριαλισμός της, που λίγο πριν αφέθηκαν να επιδειχθούν με λαμπρότητα στο θέατρο, εκτίθενται τώρα στην κωμωδία υπό ένα δυσάρεστο φως, προς το οποίο αναμφισβήτητα ορισμένοι διάκεινται ευμενώς. Ταυτόχρονα όμως υποδηλώνεται σιωπηρά και μια δικαιολογία γι αυτόν τον ιμπεριαλισμό και τις μεθόδους του, καθώς και μια επίδειξη των αναγκών του ιμπεριαλισμού για να λειτουργήσει, να διατηρήσει την κυριαρχία και να*

Οι θεοί, επίσης, αντιμετωπίζονται ως δυνάστες και βλέπουν τους εαυτούς τους να εξευτελίζονται. «*Ο κωμικός ποιητής μεταχειρίζεται και περιγράφει τους θεούς, όχι σαν σεβάσμια όντα που λατρεύονται στους ναούς με ύμνους και λιτανείες, αλλά σαν να ήταν καλικάντζαροι ή κοντορεβυθούληδες παρμένοι από τα παραμύθια ενός υπερβολικά πρωτοποριακού, τολμηρού και ανευλαβέστατου νηπιαγωγείου*»[11]. Η Ίρις παρενοχλείται σεξουαλικά, ο Προμηθέας παρουσιάζεται ως χρήσιμος πληροφοριοδότης των ανθρώπων και προδότης των θεών, ο Ποσειδώνας ως «*φανφαρόνος αριστοκράτης*», ο Ηρακλής ως «*αγριάνθρωπος και φαγάς*», ο Δίας αδύναμος να κρατήσει την εξουσία του, την οποία σφετερίζεται ο Πεισθέταιρος[12]. Αλλά είναι όλοι εδώ, καταδεικνύοντας ότι ο κόσμος του Έλληνα του 5ου ΠΚΕ αιώνα είναι γεμάτος από υπεράνθρωπες δυνάμεις που σχεδόν αυτονόητα ανατρέπουν τη λογική αλληλουχία αιτίου-αιτιατού της καθημερινότητας[13].

Δομή

Όπως όλες οι κωμωδίες έτσι και οι Όρνιθες παρουσιάζουν χαλαρότητα στην αφηγηματική δομή τους και διακρίνονται για την εύθραυστη θεατρική τους ψευδαίσθηση[14]. Δεν μπορούμε να μιλήσουμε τόσο για την παρουσία ενός «μύθου» ο οποίος αναπτύσσεται και οδηγεί σε λύση του δοθέντος προβλήματος, όσο για την παρουσία μιας κεντρικής ιδέας, που εξελίσσεται σε σχέδιο δράσης, και, γύρω της ξετυλίγονται διάφορες κωμικές σκηνές. Ο κεντρικός ήρωας (Πεισθέταιρος) αποφασίζει να προσπαθήσει να βρει λύση στο πρόβλημα που αντιμετωπίζει[15]. Αφού πεισθούν οι αντίπαλοι (πουλιά), προσφέρουν την υπερφυσική βοήθειά τους, που οδηγεί στην εξουδετέρωση των εχθρών (θεών και ανθρώπων) και στον θρίαμβο του ήρωα που επισφραγίζεται με έναν γάμο[16].

αποφύγει την υποδούλωση σε άλλο ιμπεριαλισμό. Από την άλλη το έργο υποδηλώνει ότι η δυσαρέσκεια προς το αθηναϊκό καθεστώς μπορεί να οδηγήσει σε μορφή τυραννίας, πιο πιεστική και πιο βίαιη από της Αθήνας στη χειρότερη μορφή της». Βλ. Bowie χ.χ., 180.

[11] Dover 2000, 54.

[12] Dover 2000, 55.

[13] «*Αν τον πιέζαμε [τον αρχαίο Έλληνα] να συζητήσει τον ακριβή χαρακτήρα και τον τρόπο δράσης μιας από τις υπεράνθρωπες αυτές δυνάμεις, θα κατέφευγε στον αγνωστικισμό, χωρίς να χάσει την καλή του διάθεση –την οποία όμως θα έχανε αν ήταν να εγκαταλείψει το παραδοσιακό λατρευτικό σύστημα με τις γιορτές και τις ιεροτελεστίες, τις θυσίες, τους περιορισμούς που είχαν ακριβώς, κατά τη γνώμη του, διασφαλίσει από παλιά την επιβίωση της οικογένειάς του και της πόλης. Η σχέση του Έλληνα με τους θεούς ήταν ουσιαστικά σχέση δυνάστη και υπηκόου*». Βλ. Dover 2000, 56.

[14] «*Η θεατρική ψευδαίσθηση, που λειτουργεί γενικά στο κλασικό θέατρο πολύ συμβατικά, είναι στην κωμωδία πολύ πιο εύθραυστη από ό,τι στην τραγωδία, επειδή η παρουσία γνωστών στοιχείων από τις άμεσες κοινωνικές εμπειρίες δημιουργεί ιδιότυπες προϋποθέσεις επικοινωνίας θεατών και ποιητών, οι οποίες κάποτε οδηγούν, θα λέγαμε, στην πλήρη κατάργηση σκηνικού και προσωπείου*». Βλ. Χουρμουζιάδης 1972, 407.

[15] Ευελπίδης και Έποπας εξαφανίζονται, μόλις ολοκληρώνεται η ίδρυση της νέας πόλης.

[16] «*Ο γάμος, αποτελεί, όπως ξέρουμε το υψηλότερο αστικό ιδανικό. Κι οι κωμωδίες του Αριστοφάνη τελειώνουν συχνά μ΄ ένα γάμο. Είναι η καθιερωμένη λύση, το ποθητό λιμάνι όπου θ' αγκυροβολήσει το κωμικό καράβι, ύστερα από μύριες περιπέτειες και φουρτούνες. Γενική συμφιλίωση, γλέντι και γάμος*». Βλ. Σολωμός χ.χ., 14.

Η δραματική δομή στοιχειοθετείται με *πρόλογο, πάροδο, αγώνα, παράβαση, επεισοδιακές ή ιαμβικές σκηνές, έξοδο.* Στον Αριστοφάνη, όμως, όλα τα τυπικά στοιχεία είναι, ταυτόχρονα, και ποικιλόμορφα. Το θέμα του έργου γίνεται γνωστό από τον πρόλογο, που εδώ είναι σε μορφή διαλόγου[17]. Ο Χορός συμμετέχει και στη διεξαγωγή του Αγώνα (με τον οποίο κορυφώνεται το κεντρικό μέρος του έργου ή προς το τέλος μια δευτερεύουσα σύγκρουση) όπου, συνήθως παίρνει το μέρος του ενός ή του άλλου αντιπάλου[18]. Έχει συγκεκριμένη δομή και αποτελείται –στην ολοκληρωμένη του μορφή- από *ωδή, κατακελευσμό, επίρρημα, πνίγο, αντωδή, αντικατακελευσμό, αντεπίρρημα, αντιπνίγο, σφραγίδα*. Η πρώτη παράβαση του Χορού (685-751) δεν είναι εμβόλιμη και παραινετική και εκθειάζει τα πουλιά[19]. Η δομή των παραβάσεων (αν και δεν απαντάται σε όλα τα έργα ολοκληρωμένη) διακρίνεται σε *κομμάτιον, αναπαίστους, πνίγο, ωδή, επίρρημα, αντωδή, αντεπίρρημα*[20]. Στη δεύτερη παράβαση (1058-1117) ο κορυφαίος, απευθυνόμενος στους κριτές, ζητά να δώσουν το πρώτο βραβείο στον ποιητή και υπόσχεται ανταλλάγματα. Ο κωμικός Χορός μετά τον Αγώνα και την

---

[17] «*Ο Αριστοφάνης δείχνει επινοητικότητα, όταν θέλει να μας πληροφορήσει στην εναρκτήρια σκηνή για την υπόθεση του έργου*». Βλ. Dover 2000, 85. Μπορεί να είναι διάλογος ή μονόλογος ή ακόμη μια σκηνή που θα μας προβληματίσει και θα αποσπάσει όλη την προσοχή μας.

[18] Λύνεται στο πρώτο μέρος το κεντρικό θέμα των Ορνίθων (η κατασκευή της φανταστικής πολιτείας), αλλά παραμένει ανοιχτό και επιλύεται στο δεύτερο μέρος το θέμα της διευθέτησης της σύγκρουσης με τους θεούς.

[19] «*Σε κάθε πρώιμο έργο του Αριστοφάνη βρίσκουμε ότι σε κάποιο σημείο η πορεία της υπόθεσης απαιτεί να απουσιάζουν από τη σκηνή όλα τα πρόσωπα ... .Στο σημείο αυτό ο Χορός απευθύνει άμεσα προς το ακροατήριο εκατό περίπου στίχους, και όσο κρατά αυτό το κομμάτι (η παράβασις), διακόπτεται η αλληλουχία των πράξεων και των γεγονότων που απαρτίζουν την πλοκή του έργου … ο ποιητής χρησιμοποιεί πολύ συχνά τους αναπαίστους για να επαινέσει ο ίδιος το έργο του και να κακολογήσει τους αντιπάλους του με έντονο αλλά ουσιαστικά ευτράπελο τρόπο … Στους Όρνιθες η αυτοδιαφήμιση αυτή παραλείπεται, και ο ποιητής επιτρέπει στο χορό να μιλήσει για την ανωτερότητα των πουλιών απέναντι στους ανθρώπους, διατηρώντας έτσι σε ασυνήθιστο βαθμό τη θεατρική του οντότητα*». Βλ. Dover 2000, 81.

[20] Με τη σειρά που εμφανίζονται τα μέρη της παράβασης είναι: «*α. αποχαιρετισμός των θεατρικών προσώπων, β. ο κορυφαίος ψάλλει τους αναπαίστους, που συνήθως είναι έπαινος τους έργου και ψόγος του αντιπάλου, δοσμένος με κωμικό τρόπο, γ. η ωδή απευθύνεται από όλο το χορό στους θεούς, δ. το επίρρημα αποτελεί παραίνεση, συμβουλές προς το κοινό από τον κορυφαίο, ε. η αντωδή συνήθως συνεχίζει την επίκληση της ωδής, στ. το αντεπίρρημα έχει θέμα παρόμοιο (ή λιγότερο διδακτικό) από το επίρρημα*». Βλ. Ξιφαρά 2001, 120. «*Στα απαγγελτικά μέρη της παράβασης, ο κορυφαίος είτε εκ μέρους του ποιητή μιλά είτε εκ μέρους της κατηγορίας των προσώπων (ή όντων) που παριστάνει ο χορός, περιγράφει μερικά από όσα έχει να πει σαν 'κατηγόριες', 'επικρίσεις' ή 'παράπονα' προς τον αθηναϊκό λαό ή σαν 'καλή συμβουλή' ή 'καλό μάθημα … Πίσω από αυτές τις χρήσεις κρύβεται η μακρόχρονη παράδοση του ποιητή ως ηθικολόγου … .Οι 'καλές συμβουλές' που προσφέρει η αριστοφανική παράβαση …έχουν διαρκώς την τάση να είναι συμβουλές από αυτές που μπορεί να δεχτεί το κοινό λαϊκό αίσθημα …γιατί ο χαρακτήρας τους είναι ουσιαστικά συμφιλιωτικός και προάγει την 'ομόνοια', την 'κοινότητα σκέψης', που οι αρχαίοι Έλληνες θεωρούσαν ότι ενισχύει την πόλη απέναντι στους εξωτερικούς της εχθρούς*». Βλ. Dover 2000, 82-83.

Παράβαση αποσύρεται, για να εμφανιστεί στην τελική πομπή του Κώμου[21]. Στις επεισοδιακές σκηνές, τέλος, με απίστευτη μαεστρία και χρησιμοποιώντας ποικίλα γλωσσικά εργαλεία, ο Αριστοφάνης, με την παρωδία του «*…μας τινάζει απ' το λήθαργο της ευπρέπειας, της ρουτίνας και της τάξης*»[22].

Η παρωδία που κατά ένα μεγάλο μέρος είναι παρατραγωδία έχει δύο τελείως ξεχωριστούς στόχους. Αρχικά την έκθεση της «σοβαρής» ποίησης και την εκμετάλλευση των κωμικών δυνατοτήτων της ασυμφωνίας μορφής και περιεχομένου[23]. Η ασυνέπεια που προκύπτει από διασκευές γνωστών λογοτεχνικών ειδών και τη συνύπαρξή τους με την καθημερινότητα, τη γλωσσική χυδαιότητα και τα στοιχεία της έκπληξης οδηγεί στα ζητούμενα κωμικά αποτελέσματα. Η κατασκευή σύνθετων λέξεων, «τερατώδη» επίθετα (συσσώρευση) με κοπρολογικά και σεξουαλικά υπονοούμενα αποτελεί σύνηθες φαινόμενο στην κωμωδία του Αριστοφάνη (ακόμη συναντάμε λογοπαίγνια, αμφίσημα, παρομοιώσεις και μεταφορές)[24]. Η πλήρης έλλειψη ερωτικών αναστολών και η χρήση κοπρολογικών αστείων αποτελούν χαρακτηριστικά της αριστοφανικής κωμωδίας[25]. «*Διαβάζοντας το αρχαίο κείμενο, βλέπει κανένας τι*

---

[21] «*…αντίθετα από το Χορό στην Τραγωδία, δεν έχει …τίποτε αποκαλυπτικό να πει. Μοναδική δουλειά του είναι να εξακολουθήσει να διασκεδάζει το ακροατήριο στα διαλείμματα, που, κατά τη διάρκειά τους κάτι γίνεται έξω από τη σκηνή. Γεμίζει το κενό με αστεία ανέκδοτα ή με οτιδήποτε μπορεί να σκεφτεί ο συγγραφέας: αλλά μπορεί κάλλιστα να μένει σιωπηλός ή να εκτελεί μια κωμική όρχηση … Οι συμπάθειές του ανήκουν κατά το χαρακτήρα που παίζει μέσα στο έργο, και υπαγορεύονται από τα προσωπεία των μελών του*». Βλ. Cornford 1993, 125-126.

[22] Σολωμός χ.χ., 11.

[23] «*Η παρωδία είναι η πιο τελειωμένη μορφή της σάτιρας και το πιο τέλειο δραματικό εργαλείο του Αριστοφάνη … Η αριστοφανική παρωδία δεν περιορίζεται όμως σε φωτεινές λεπτομέρειες. Ο Schlegel υποστηρίζει πως ολόκληρη η καθιερωμένη φόρμα της τραγικής σύνθεσης αποτελούσε για τον κωμωδιογράφο μας αντικείμενο παρωδίας. Το ίδιο και η μουσική της, η όρχηση, η υπόκριση, τα σκηνικά και τα κουστούμια*». Βλ. Σολωμός χ.χ., 10.

[24] «*…το γέλιο δεν προκαλείται μόνο από την κωμική υπόθεση, την κωμική κατάσταση, τους κωμικούς τύπους … αλλά και από την εκμετάλλευση των δυνατοτήτων που δίνει η ιδιαίτερη χρήση της γλώσσας για την επίτευξη του κωμικού αποτελέσματος … Με τον όρο 'συσσώρευση' εννοώ τη συμπαράθεση τριών τουλάχιστο σημασιολογικών μονάδων (αντικειμένων, προσώπων, εννοιών, ιδεών, ενεργειών, καταστάσεων, ιδιοτήτων) που η καθεμιά τους προστίθεται στις προηγούμενες για να ανταποκριθούν σε μια ανάγκη του λόγου, που θα μπορούσε να ικανοποιηθεί και με μία μόνο από τις σημασιολογικές αυτές μονάδες*». Βλ. Σπυρόπουλος 1988, 121-123.

[25] Σύμφωνα με τον Dover: «*Η υποτίμηση των θεών, των πολιτικών, των στρατηγών και των διανοουμένων μπορεί να συσχετιστεί με την εύκολη προσφυγή στη βία, τον απεριόριστο ερωτισμό, τη συχνή κοπρολογία και τη γλωσσική χυδαιότητα. Όλα αυτά αποτελούν διαφορετικές μορφές ψυχολογικής ενίσχυσης του ανθρώπου απέναντι στον αόρατο κόσμο, του μέσου ανθρώπου απέναντι στην υπέρτερη εξουσία, και του ατόμου απέναντι στην κοινωνία*». Dover 2000, 69.

παστρικός, τι χαριτωμένος, τι παιδιάστικος χωρατατζής που είναι ο Αριστοφάνης. Ακόμα και οι χοντράδες του έχουν δροσιά και μουσικότητα»[26].

Χαρακτήρες

Ο σύγχρονος συγγραφέας πολύ δύσκολα θα μπορούσε να συναγωνιστεί την ευρηματικότητα, την κοινωνική σάτιρα, την κριτική προσώπων, το μπουφόνικο και αθυρόστομο βάρος της Αριστοφάνειας κωμωδίας, οι χαρακτήρες της οποίας είναι σύγχρονα καθημερινά και εξέχοντα πρόσωπα, θεοί και ζωόμορφα όντα. Οι ανθρώπινοι ήρωες, παρότι φορούν μια σειρά από καθορισμένα προσωπεία με παγιωμένα χαρακτηριστικά και με τα οποία θυσιάζεται η ρεαλιστική προσωπογραφία, διατηρούν μια ποικιλομορφία συμπεριφορών που μόνο η αριστοφάνεια ιδιοφυία θα μπορούσε να πετύχει. Τον κεντρικό ήρωα των Ορνίθων πλαισιώνουν στην αρχή του έργου ο Ευελπίδης (που λίγο ως πολύ τού μοιάζει) και ο Έποπας (το πουλί που ήταν άνθρωπος, αλλά διατηρεί αρκετά ανθρώπινα στοιχεία). Και οι δύο εξαφανίζονται μετά το πρώτο μέρος του έργου.

Εκτός από τον κεντρικό ήρωα στις κωμωδίες εμφανίζεται, συνήθως μετά την Παράβαση και πριν την Έξοδο, ως σταθερό μοτίβο, και πλήθος άλλων χαρακτήρων. «*Συχνά είναι ολόκληρη συμμορία από δαύτους*»[27]. Στους Όρνιθες συναντάμε αρκετούς από τους τυπικούς ανεπιθύμητους παρείσακτους που φορτώνονται στον Πεισθέταιρο, μόλις αυτός καταφέρνει να δώσει λύση στο πρόβλημά του και τους αποπέμπει με ειρωνεία, απειλές και ξύλο. Ο Μέτων (ελάσσων τύπος Αλαζόνα) φορά και το προσωπείο του Σοφολογιότατου (του σχολαστικού σοφού) όπως και ο ρακένδυτος Διθυραμβοποιός, ο Χρησμολόγος ή ο Ψηφισματοπώλης[28].

Εκτός από τους χαρακτήρες που προσδιορίζονται από το επάγγελμά τους υπάρχουν και εκείνοι που χαρακτηρίζονται από το φύλο και την ηλικία τους: ο Γέρος, η Γριά, ο Νέος, η Νέα. «*…ο ήρωας του αριστοφανικού έργου είναι κανονικά ένας γέροντας στην αρχή, που γίνεται στο τέλος νέος, ο πανευτυχής γαμπρός της Εξόδου*»[29] και ο Νέος όταν εμφανίζεται είναι πάντα ένας ελάσσων χαρακτήρας είτε αυτόνομος είτε σαν μεταμόρφωση του ηλικιωμένου ήρωα[30]. Η εμφάνιση της

[26] Σολωμός χ.χ., 13. «*Στη δυσφήμησή του φταίνε προπάντων οι μεταφραστές, που παρασυρμένοι από λεκτικό πριαπισμό, συνήθιζαν να πολλαπλασιάζουν τα σκανδαλιστικά ρήματα, αισχρολογώντας ερήμην του συγγραφέα*».

[27] Cornford 1993, 155. Κυριότερος από αυτούς είναι ο Αλαζόνας (αγύρτης) που όμως δεν τον συναντάμε στους Όρνιθες. Είναι, συνήθως, πρόσωπα υπαρκτά (πολιτικοί) γεμάτα έπαρση και εμφανίζονται ως αντίπαλοι του ήρωα στον Αγώνα. Επίσης, δεν συναντάμε και τον χαρακτήρα του Παλικαρά.

[28] «*Στην Αθήνα του 5ου αιώνα αυτός είναι ο Σοφιστής. Η λέξη αυτή έχει πολύ πλατιά σημασία. Αυτή κάθε αυτήν μπορεί να ισχύει για τον άνθρωπο που εξασκεί ένα επάγγελμα οποιουδήποτε είδους με ιδιαίτερη δεξιοσύνη ή γνώση, και εδώ περιλαμβάνονται ο καλλιτέχνης, ο ποιητής, και πάνω από όλα οι πλέον έξοχοι διδάσκαλοι της μόρφωσης*». Βλ. Cornford 1993, 186.

[29] Cornford 1993, 204.

[30] Σύμφωνα με τον Cornford αυτό το μοτίβο έχει να κάνει με την «*υποτιθέμενη ιεροτελεστία … όπου το Παλιό Έτος μεταμορφώνεται σε Καινούργιο … στην πραγματικότητα ο Νέος δεν διαθέτει διακεκριμένο πατροπαράδοτο προσωπείο, αλλά απαρτίζεται από γνωρίσματα αντίθετα με εκείνα του πατέρα του*». Βλ. Cornford 1993, 205.

Νέας (Βασίλεια) γίνεται λίγο πριν την Έξοδο και ο ρόλος της είναι αυτός της νύφης που ζευγαρώνει με τον ήρωα και παίρνει τη θέση της στον Κώμο που έπεται της ιεροτελεστίας της γονιμότητας (γάμος). Ο χαρακτήρας της Γριάς δεν εμφανίζεται στους Όρνιθες[31].

Δύσκολος

Δύο γενιές μετά τον Αριστοφάνη και την Αρχαία Αττική Κωμωδία (τέλος του 4ου ΠΚΕ αι.) διαμορφώνεται η Νέα κωμωδία με βαθιά απλωμένες τις ρίζες της στην Τραγωδία (Ευριπίδης) από τη μια και στην Αρχαία Κωμωδία από την άλλη. Κύριος εκπρόσωπός της ο Μένανδρος ο τελευταίος μεγάλος δραματικός ποιητής της αρχαιότητας[32]. «*Οι υποθέσεις των κωμωδιών της εποχής εκείνης έμοιαζαν αναμεταξύ τους πάρα πολύ. Ο ποιητής δεν έπαιρνε ελεύθερα ένα θέμα από τη ζωή ή από τη φαντασία του, να δημιουργήσει πάνω σ' αυτό. Η παράδοση, η πολύχρονη παραγωγή είχαν καθιερώσει έναν αριθμό θεμάτων που αποτελούσαν το υλικό των κωμωδιών όλων των ποιητών*»[33]. Τα πιο συνηθισμένα θέματα, που φέρουν έντονη την επίδραση του Ευριπίδη, αλλά χωρίς το ηρωικό και μυθικό στοιχείο των τραγωδιών και προσαρμοσμένα στο επίπεδο της καθημερινής αστικής ζωής ήταν: «*μαλώματα αντρογύνων, παιδιών με τους γονιούς τους, δούλων με τους αφέντες τους, βιασμοί παρθένων, έκθεση βρεφών, αναγνωρισμοί με δαχτυλίδια ή άλλα στολίδια*»[34]. Συνεκτικός ιστός όλων των επιμέρους σκηνών ήταν ο έρωτας που αντιμετωπίζει δυσκολίες και προσκόμματα μέχρι να τελειωθεί[35]. Στον Δύσκολο, το νεανικό ιδεαλιστικό έργο του Μενάνδρου, ο ιδιότροπος, μισάνθρωπος (Δύσκολος) γέρο-χωρικός που δυσπιστεί απέναντι στους ανθρώπους, θα δυσκολέψει την ένωση της κόρης του με τον νεαρό Σώστρατο και παρότι θα σωθεί από βέβαιο θάνατο και θα κατανοήσει την αναγκαιότητα συνύπαρξης των ανθρώπων, θα παραμείνει (όπως ο Αίαντας του Σοφοκλή) ακλόνητος στα πιστεύω του. «*Το να περάσει κανείς από την ανάγνωση του Αριστοφάνη κατευθείαν στον Μένανδρο αποτελεί αξιόλογη εμπειρία. Ο Αριστοφάνης μας έχει συνηθίσει στην ολοκληρωτική εκμετάλλευση των μαγικών,*

[31] «*…η Γριά, αν και όχι πρωτεύον πρόσωπο στον Αριστοφάνη γελοιογραφείται άσπλαχνα με συμβατικούς στίχους. Εκτός από το πλήθος των ρυτίδων της και τα άλλα δυσάρεστα σωματικά χαρακτηριστικά της είναι συνήθως μεθυσμένη και ερωτιάρα, αλλά και στρίγγλα*». Βλ. Cornford 1993, 208.

[32] «*Η ιδιαίτερη σημασία της Νέας Κωμωδίας, και ειδικά του Μενάνδρου βρίσκεται στο ότι η τελική φάση του αττικού δράματος έχει τα κυριώτερα χαρακτηριστικά της νεώτερης ευρωπαϊκής κωμωδίας, της οποίας υπήρξε πρότυπο, όχι βέβαια άμεσα, αφού η Αναγέννηση δεν γνώρισε τη Νέα Κωμωδία και τον Μένανδρο στο πρωτότυπο, αλλά έμμεσα από τα έργα των Λατίνων κωμικών, του Πλαύτου και του Τερεντίου. Έτσι, η γέννηση της κωμωδίας ηθών των νεωτέρων χρόνων με διάφορες παραλλαγές, μπορεί να τοποθετηθή στο τελευταίο τέταρτο του 4ου αιώνα*». Βλ. Δεδούση 1972, 371, σημ. 14.

[33] Σταύρου χ.χ., 17.

[34] Σταύρου χ.χ., 18. «*Ο κόσμος δεν πήγαινε στο θέατρο για να δει καινούριες, πρωτότυπες υποθέσεις, πήγαινε να δει έξυπνο συνδυασμό των πατροπαράδοτων θεμάτων, εκμετάλλευσή τους για τη δημιουργία κωμικών σκηνών, τεχνική απεικόνιση χαρακτήρων, ποιητική έκφραση συναισθημάτων. Ο ποιητής αντλούσε από τον κοινό, αδέσποτο θησαυρό*».

[35] «*Το είπε ο Πλούταρχος (Ηθικά, VII): Των Μενάνδρου δραμάτων ομαλώς απάντων έν συνεκτικόν έστιν, ο έρως, ώσπερ πνεύμα κοινόν διαπεπνευκός*». Βλ. Σταύρου χ.χ., 18.

των λαογραφικών και των υπερφυσικών στοιχείων. Μας έχει επίσης συνηθίσει στην ανέμελη περιφρόνηση της σχέσης αιτίου και αιτιατού, καθώς και στη θεατρική παρουσίαση προσώπων διάσημων, που ζούσαν ακόμα όταν παιζόταν το έργο … Όλα αυτά εξαφανίζονται τώρα»[36]. Προσαρμοσμένος στην κουρασμένη, ατομικιστική, αδιάφορη για τα κοινά, φιλήδονη και πεζή εποχή του, ο Μένανδρος, θα καθρεφτίσει στα έργα του με αρκετό ρεαλισμό και ψυχική λεπτότητα την καθημερινή ιδιωτική δύσκολη ζωή πλούσιων και φτωχών, με «μύθους» που κανένας δεν μοιάζει με τον άλλον και δράση που κυλά ευθύγραμμη. Αυτή η δράση χαρακτηρίζεται από απρόβλεπτα γυρίσματα της Τύχης (που ο Μένανδρος την αποκαλεί «τυφλή» και περιβάλλεται από θρησκευτικότητα στην ελληνιστική εποχή) και συμπτώσεις που φέρουν τους ήρωες αντιμέτωπους με μηχανορραφίες, κινδύνους, χωρισμούς. Στο τέλος, όμως, οι λεπτοί χειρισμοί του δημιουργού θα δώσουν, ρεαλιστικά, τη λύση σε όλα τα προβλήματα.

«*Είναι βαθύτατα χαρακτηριστικό για τη φύση της Νέας κωμωδίας το πόσο λίγη από την αναταραχή της εποχής μπορούμε να παρατηρήσουμε μέσα στα έργα του Μενάνδρου. Βέβαια τα ονόμασαν καθρέφτη της ζωής, αυτή η ζωή όμως, διαφορετικά απ΄ ότι συμβαίνει με τον Αριστοφάνη, δεν είναι η πολιτική*»[37]. Δεν θα βρούμε χτυπήματα εναντίον πολιτικών ηγετών, γιατί η πολιτική ασκείται μακριά από τον αστικό κόσμο των κλειστών οικογενειών που απεικονίζεται στα έργα. Τα άτομα μέρα με τη μέρα γίνονται όλο και λιγότερο πολίτες και περισσότερο υπήκοοι -είναι χαρακτηριστικό ότι πολιτικά δικαιώματα έχουν, πλέον, μόνο οι πλούσιοι- και οι θεατές αντιμετωπίζουν τα σύγχρονα πολιτικά προβλήματα από απόσταση[38]. Τέλος, αυτό που, επίσης, λείπει από την κωμωδία του Μενάνδρου είναι η γελοιοποίηση ηρώων και καταστάσεων, όπως και η παρωδία/παρατραγωδία. Η κωμωδία του είναι διασκεδαστική και γεμάτη χάρη. «*Χωρίς να αποκλείη και το στοιχείο της φάρσας σε ωρισμένες σκηνές των έργων του, το συνηθισμένο κωμικό του πνεύμα προκαλεί πιο πολύ το μειδίαμα παρά το πλούσιο γέλιο*»[39].

Δομή

Σημαντικές αλλαγές παρατηρούμε και στη δομή των έργων. Όσον αφορά την αφηγηματική δομή (στην οποία επικρατεί το διαλογικό στοιχείο), και σε αντίθεση με τον Αριστοφάνη, δεν συναντούμε στα έργα του Μενάνδρου έναν κεντρικό ήρωα με συγκεκριμένο πρόβλημα αλλά περισσότερο μια σειρά προβληματικών καταστάσεων που αντιμετωπίζουν τα κύρια πρόσωπα του δράματος. Και είναι, όπως είπαμε η Τύχη και οι συμπτώσεις και όχι κάποια

[36] Dover 2000, 306.

[37] Lesky 1981, 887.

[38] «*Σε μια εποχή όπου τα πάθη των ισχυρών της ημέρας ξεσπούσαν βίαια, και η εκδικητικότητα εκδηλωνόταν με ενέργειες αιματηρές, που οι άνθρωποι …σέρνονταν εξευτελισμένοι και ανακήρυχναν θεούς τους δυνατούς και τους έστηναν ανδριάντες και άλλαζαν για χάρη τους τα ονόματα των μηνών και των γιορτάδων … είναι τιμή για την κωμωδία το ότι αυτή τουλάχιστον σώπαινε και δεν κολάκευε. Ο Μένανδρος αναφέρεται κάπου-κάπου σε σύγχρονα γενικότερης σημασίας γεγονότα και βάζει και καμιά κρίση στο στόμα κανενός προσώπου, αλλά πολύ σπάνια*». Βλ. Σταύρου χ.χ., 19.

[39] de Romilly 1993, 377.

υπεράνθρωπη δύναμη που επιφέρει τη λύση αυτών των προβλημάτων. Ο ρεαλισμός των υποθέσεων ενισχύεται και από τον θεατρικό χρόνο που, όπως και στον Αριστοφάνη, είναι, κατά κανόνα, το παρόν. Ο χώρος είναι το ύπαιθρο της αττικής γης[40]. Διαφοροποιήσεις παρατηρούμε και στη δραματική δομή των έργων η οποία διαρθρώνεται σε πέντε πράξεις με Πρόλογο και Έξοδο. Στον Πρόλογο δίνονται οι απαραίτητες κατατοπιστικές εξηγήσεις από «*μια δευτερεύουσα θεότητα (Παν, Ήρως, Τύχη) ή προσωποποιημένη Δύναμη (άγνοια) ή και από ένα πρόσωπο του δράματος*»[41] (σαφής επιρροή από τον Ευριπίδη). Στον τυπικό ολιγόστιχο *Επίλογο* ο ποιητής, μέσω κάποιου προσώπου, απευθύνεται στους θεατές και τους ζητά να αντιμετωπίσουν ευνοϊκά το έργο του. Η διαφοροποιημένη λειτουργία του Χορού επηρεάζει και τη δομή του έργου. Στη Νέα Κωμωδία δεν συναντούμε Πάροδο και Παράβαση. Οι τέσσερις εμβόλιμες εμφανίσεις του Χορού είναι άσχετες με την υπόθεση του έργου. «*Τι ακριβώς έκανε ο Χορός, που τον αποτελεί συνήθως μια ομάδα μεθυσμένων νεαρών, είναι άγνωστο. Υποτίθεται ότι τραγουδούσε και χόρευε*»[42]. Το ότι ο Χορός χάνει την πολιτική και δικονομική ιδιότητα που είχε στην Αρχαία Κωμωδία είναι και αυτό σημάδι των καιρών. Τέλος συναφής με τη διαφοροποίηση του κεντρικού ήρωα είναι και η απουσία του Αγώνα. Αντίθετα, διατηρείται η διακοπή της θεατρικής ψευδαίσθησης και η άμεση επικοινωνία με τους θεατές «*κατά τη διάρκεια ενός μονολόγου με την προσφώνηση 'άνδρες'*»[43].

Την υψηλή του θέση στην Τέχνη ο Μένανδρος την εξασφάλισε και με την επιδέξια και προσεκτική τεχνική της γλώσσας του. Σε αντίθεση με τον Αριστοφάνη «*Η σύνταξή του είναι παραταχτική, οι φράσεις του απλές, καθαρές, λυμένες, ασύνδετες τις περισσότερες φορές –«διαλελυμένη λέξις», όπως έλεγαν οι αρχαίοι- η θέση των λέξεων προσαρμοσμένη στα κινήματα της ψυχής, γενικά η πραγματική γλώσσα της ζωής … Η μουσική που έλειψε, απλώθηκε, θα έλεγε κανείς, μέσα στη γλώσσα του, μέσα στη φράση του, μέσα στον εύηχο στίχο του*»[44].

---

[40] «*Όπως τα προκάτοχα θεατρικά είδη, έτσι και η νέα κωμωδία τοποθετούσε τη σκηνή των έργων πάντα στο ύπαιθρο. Είχε γίνει κανόνας το έργο να παίζεται μπροστά σε δυό σπίτια, που τα χώριζε δρόμος ή πλατεία ή ήταν κολλητά, όταν το απαιτούσε η υπόθεση. Η σταθερή αυτή σκηνογραφία θυμίζει σ' εμάς τον μπερντέ του Καραγκιόζη, με το σαράι από τη μια και το σπίτι του Καραγκιόζη από την άλλη*». Βλ. Σταύρου χ.χ., 23.

[41] Δεδούση 1972, 372.

[42] Δεδούση 1972, 372. «*Ο Χορός είναι ολότελα χωρισμένος από την δράση, η όρχηση και το τραγούδι του είναι παραγέμισμα ανάμεσα στις πράξεις, και στα κείμενά μας ο ρόλος του δηλώνεται πιά μόνο με την σημείωση χορού …Σε μερικές περιπτώσεις η είσοδός του προαναγγέλλεται σαν προσέγγιση μιάς ομάδας από μεθυσμένους. Αυτό ήταν ίσως τυπικό, όπως ήταν και να φορή ο χορός μάσκες σαν μια βακχική πομπή, σαν κώμος: στο βάθος ήταν ένας γυρισμός στην διονυσιακή γένεση*». Βλ. Lesky 1981, 912.

[43] Δεδούση 1972, 372. «Στενά συνυφασμένος με την επαφή του κωμικού δράματος προς το κοινό είναι ο μεγάλος ρόλος του «παράμερου» (*a parte*) λόγου, που έμεινε μάλιστα ένα χαρακτηριστικό στοιχείο της κωμωδίας σε όλες τις κατοπινές εποχές. Αυτές οι εξηγήσεις που απευθύνονται προς τους θεατές, είναι ιδιαίτερα αγαπητές σε όλες τις σκηνές, στις οποίες ένας κρυφακουστής συνοδεύει με τις παρατηρήσεις του τον μονόλογο ή κάποιον διάλογο. Η Νέα Κωμωδία αυτό το στοιχείο το έκανε μέσο, που το χρησιμοποίησε συχνά για τη ζωντανή σύνδεση των σκηνών». Βλ. Lesky 1981. 912.

[44] Σταύρου χ.χ., 27.

Η γλώσσα του είναι σεμνή, λιτή, αποτελεσματική, φυσική, αρμονική. Η ακμάζουσα ρητορική δεν την επηρεάζει και πολλές λέξεις της δεν απαντώνται στα κλασικά πρότερα κείμενα[45]. Με τις λέξεις του, ο Μένανδρος, δεν επιδιώκει το ξέσπασμα του γέλιου και τα σεξουαλικά και κοπρολογικά αστεία δεν έχουν θέση στα δράματά του.

Χαρακτήρες

Εκεί όπου ο Μένανδρος, πραγματικά, μας εντυπωσιάζει είναι στη διάπλαση των χαρακτήρων του. Με βαθειά κατανόηση, με συμπάθεια και επιείκεια έπλασε ανθρώπους ζωντανούς, πραγματικούς, με τα ελαττώματα και τα προτερήματά τους. Αν και στερεότυποι οι χαρακτήρες του διαθέτουν όλα εκείνα τα στοιχεία στα οποία κάθε θεατής θα μπορούσε να αναγνωρίσει κομμάτια του εαυτού του. Δεν αντιγράφουν πιστά την πραγματικότητα αλλά είναι εξανθρωπισμένοι. Ο Μένανδρος εμβαθύνει στην ψυχοσύνθεση των εξατομικευμένων τύπων του και εξετάζει τις πράξεις τους σε σχέση με τον χαρακτήρα τους. Κι αν προχωρούν σε πράξεις άδικες και κακές δεν είναι αληθινά κακοί. «*Η ιδιότης του να είναι κανείς άνθρωπος έχει πάρει στον Μένανδρο ηθικό νόημα με ωρισμένη ποιότητα, όπως εκφράζεται στον γνωστό στίχο «ως χαρίεν έστ' άνθρωπος, αν άνθρωπος ή*». Η ιδέα ακόμη ότι από τη φύση τους οι άνθρωποι αγαπούν τους συνανθρώπους των, ότι υπάρχει δηλαδή το «*φιλάνθρωπον*» *ως έμφυτη ιδιότης [Αριστοτέλης] … διαποτίζει σταθερά τον κόσμο του ποιητού … είμαι άνθρωπος και τίποτα από τα ανθρώπινα δεν μου είναι ξένο* (***homo sum, humani nil a alienum puto***)»[46].

Οι προδιαγεγραμμένοι κωμικοί τύποι της Αρχαίας Κωμωδίας που διαφοροποιήθηκαν και εξατομικεύτηκαν από τη Μέση πέρασαν και στη Νέα: ο τσιγκούνης δύστροπος πατέρας, ο επιπόλαιος νέος, η σεμνή καγαθή νέα, ο έξυπνος δούλος, η πανέξυπνη και αρπακτική εταίρα, ο κομπορρήμων, υπερφίαλος και δειλός στρατιωτικός, ο περίεργος και φλύαρος μάγειρας, η ηλικιωμένη γυναίκα, ο παράσιτος. Εκτός από την εταίρα συναντάμε στον Δύσκολο όλους τους μενανδρικούς τύπους που αποδίδονται από ηθοποιούς «*με σεμνή εμφάνιση και φυσικά προσωπεία (εκτός από τους δούλους και τις ηλικιωμένες γυναίκες που φέρουν προσωπεία με γελοιογραφικές παρα-μορφώσεις)*»[47]. Τα ονόματα που φέρουν τα πρόσωπα του έργου είναι δηλωτικά της ηλικίας (Γοργίας), του επαγγέλματος (Σίκων), του χαρακτήρα (Κνήμων) ή και της κοινωνικής τους τάξης (Πυρρίας). Αυτή η συμβατική χρήση των ονομάτων βοηθούσε τους θεατές (σε συνδυασμό με τον πρόλογο και τα προσωπεία) να αναγνωρίζουν αμέσως τα φανταστικά πρόσωπα του έργου γιατί αν και τα πρόσωπα του Μενάνδρου είναι σύγχρονα διαφέρουν από τα γνωστότατα πρόσωπα του Αριστοφάνη που έκαναν την επαφή με τον θεατή πιο άμεση. Εν κατακλείδι, η διεισδυτική ματιά του Μένανδρου στους ζωντανούς χαρακτήρες των έργων του ήταν αυτή που έκανε τον Αριστοφάνη Βυζάντιο να αναφωνήσει: «*ώ Μένανδρε και βίε, πότερος άρ υμών πότερ απεμιμήσατο;*».

[45] Lesky 1981, 913. Αυτός είναι και ο κυριότερος λόγος που οι αρχαίοι αττικιστές δεν θεώρησαν τα κείμενά του άξια προσοχής και δεν τα διαφύλαξαν, αναπαράγοντάς τα μέσα στα σχολικά διδακτικά κείμενα.

[46] Romilly 1993, 376-377.

[47] Δεδούση 1972, 371.

Βιβλιογραφία

Blume, H.D. 1986, *Εισαγωγή στο Αρχαίο Θέατρο*, (μτφρ. Μαρία Ιατρού), Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Boardman, J. 1980, *Αρχαία Ελληνική Τέχνη*, (μτφρ. Ανδρέας Παππάς), Αθήνα: Υποδομή.

Bowie, A. (χ.χ.) *Αριστοφάνης. Μύθος, Τελετουργία και Κωμωδία*, (μτφρ. Πόλυ Μοσχοπούλου), Αθήνα: Τυπωθήτω.

Cornford, F.M. 1993, *Η Αττική Κωμωδία*, (μτφρ. Λ. Ζενάκος), Αθήνα: Παπαδήμας.

Δεδούση, Χ. 1972. «Θέατρο», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Ε', Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

de Romilly, J. 1993, *Γιατί η Ελλάδα;* (μτφρ. Μπάμπης Αθανασίου, Κατερίνα Μηλιαρέση), Αθήνα: Το Άστυ.

Dover, K.J., 2000, *Η Κωμωδία του Αριστοφάνη*, (μτφρ. Φάνης Ι. Κακριδής), Αθήνα: ΜΙΕΤ.

Κακριδής, Φ. 1982, *Αριστοφάνους Όρνιθες*, Γιάννινα: Δωδώνη.

Lesky, A. 1981, *Ιστορία της Αρχαίας Ελληνικής Λογοτεχνίας*, (μτφρ. Αγαπητός Τσοπανάκης), Θεσσαλονίκη: Αφοι Κυριακίδη.

Ξιφαρά Π. 2001. «Το αριστοφανικό έργο», στο Ανδριανού Ε., Ξιφαρά Π. *Αρχαίο Ελληνικό Θέατρο, Ο Δραματικός Λόγος από τον Αισχύλο ως το Μένανδρο*, Πάτρα: ΕΑΠ.

Σταύρου, Θ. χ.χ. «Ο Μένανδρος και η Νέα Αττική Κωμωδία», στο Μένανδρος, *Κωμωδίαι*, (μτφρ. Θ. Σταύρου), Αθήνα: Ζαχαρόπουλος.

Σολωμός, Α. χ.χ., *Ο ζωντανός Αριστοφάνης*, Αθήνα: Πλειάς.

Σπυρόπουλος, Σ.Η. 1988, *Αριστοφάνης. Σάτιρα, Θέταρο, Ποίηση*, Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής.

Χουρμουζιάδης, Ν. 1972, «Θέατρο», στο *Ιστορία του Ελληνικού Έθνους*, τ. Γ2', Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών.

ARCHIVE ISSN 2654-2366 EBE/NLG